



O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação

*Documentary as media
memory: affection,
symbol and trauma as
stabilizers of
remembrance*

////////////////////

Cássio dos Santos Tomaim¹

¹Doutor em História. Professor dos Programa de Pós-Graduação em Comunicação e em História da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: tomaim78@gmail.com

Esta obsessão contemporânea pelos arquivos, por acumular vestígios, testemunhos, documentos, imagens, a qual se refere o autor, é a “ponta do iceberg” do movimento de uma “cultura da memória” que, iniciada na década de 1980, encontra na atualidade o seu apogeu. Segundo François Hartog, foi no século XX que nos rendemos à supremacia do ponto de vista do presente, o presentismo, em que memória, patrimônio, identidade e comemoração tornaram-se palavras-chaves do momento. O tempo é mais uma mercadoria em nossa sociedade de consumo que valoriza o efêmero, sentido que serviu bem aos processos midiáticos, seja pelo viés econômico, político ou cultural. As mídias não só comprimem o tempo – são capazes de contar trinta anos de história em um minuto e meio – como também se apoderam do acontecimento dentro de uma lógica que prioriza o instante, o *agora*. Para o autor, o presente do acontecimento midiático, no momento que se realiza, já quer ser visto como histórico, como passado, uma vez que a regra que impera é de que “[...] todo conhecimento inclui sua autocomemoração” (HARTOG, 2014, p.184).

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 98

É nestes termos que elegemos refletir sobre o lugar do documentário como mediador de memória. O documentário tem uma vocação para a memória que precisa ser problematizada. Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/armazenar uma memória experiencial do vivido. Os efeitos do tempo acelerado e da midiaticização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. Este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 99

Nestes termos, as possibilidades abertas pelas narrações de teor testemunhal no documentário fizeram do documentarista um “catador de lixo” que encontra no afeto, no símbolo e no trauma os estabilizadores das recordações que eles manuseiam em seus filmes. Mais do que uma ameaça ao passado recordado, o “documentário de memória” constitui-se como um lugar afetivo da memória, de uma experiência perdida (ou negada).

Segundo Walter Benjamin, a narrativa tradicional é uma forma artesanal de comunicação que, diferente da informação com a qual deparamos nas mais diversas mídias contemporâneas, não se interessa pela transmissão do “‘puro em si’ da coisa narrada”. Pelo contrário, a narrativa tradicional “[...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p.205). Rememorar assume uma conotação revolucionária para Benjamin. Segundo Rochlitz, para a teoria benjaminiana da linguagem, o que interessa é “[...] a dimensão não instrumental da linguagem, sua faculdade de revelação, sua carga de memória [...]” (2003, p.66), o que nos remete à problemática do inenarrável da memória traumática como apontado por Gagnebin. “O trauma é a ferida aberta na alma, no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p.110).

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 100

Levando o debate para o campo dos regimes artísticos, Jacques Rancière define que, no caso de existir o irrepresentável, este se dá em comunhão com um regime de pensamento específico da arte: o regime representativo. É exclusivamente neste universo do representativo que se define critérios de não representabilidade. Para o autor não há um acontecimento ou um tema que vete a representação, pelo contrário, diante do desafio de representar a experiência extrema do inumano, de narrar as memórias traumáticas, o que temos são “[...] Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas” (RANCIÈRE, 2012, p.139).

Desde a década de 1980, acompanhamos o processo pelo qual o tema do Holocausto se tornou uma mercadoria de sucesso, inclusive no cinema. Por um lado, é preciso problematizar se estes filmes (para ficarmos apenas no exemplo do cinema) são responsáveis por uma assimilação do horror dos campos de concentração a ponto de permitirem uma maior integração do tema na cultura moderna que o gerou (BAUMAN, 1998). A priori, esta proliferação de produções audiovisuais pode ser explicada como reflexo da emergência do Holocausto como tropo universal de uma política da memória que, segundo Huyssen, lhe destituiu de sua qualidade de índice histórico, enquanto acontecimento em si, para transformá-lo em uma metáfora do trauma. (HUYSEN, 2014, p.187).

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 101

Documentário, “armazém da história”

Desde o início é preciso ter clareza que, diferente da “memória experiencial” que envolve processos de recordação voluntários por parte do indivíduo, a “memória cultural” é artificial, é produzida. Portanto, esta “memória cultural” encontra-se subordinada às políticas de memória, em que a dialética recordar/esquecer, ao invés de ser um processo natural, assume-se como um “[...] risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação” (ASSMANN, 2011, p.19). Pensar o “documentário de memória” neste contexto é também reconhecer que este tipo de cinema serve (em alguns casos, até mesmo no sentido de “servidão”) a determinados projetos políticos de memória, colocando as lembranças das narrativas testemunhais a serviço da construção de um passado histórico.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 102

Pensar o “documentário de memória” como “armazém da história” não se trata apenas de considerar o seu aspecto material, o suporte (seja ele a película do filme ou o digital das novas mídias), mas principalmente os seus aspectos simbólicos e funcionais que estão relacionados ao ato de rememorar. A produção de um “documentário de memória” exige muita pesquisa, pois o documentarista e sua equipe mergulham nos arquivos em busca de documentos, de imagens indiciadas, reúnem registros testemunhais, elementos que agrupados em uma determinada ordem compõem a “voz do documentário” (NICHOLS, 2005). O filme sempre tem algo a dizer sobre o passado a qual se propôs representar, assim como é produto do tempo presente. O “armazenar” não deve ser entendido no sentido literal, dar suporte à matéria da memória, fixar a memória, porque esta, como já mencionado, se encontra em constante transformação pelo processo de recordação. O armazém é uma metáfora para todo “documentário de memória” que se constrói a partir de uma “intencionalidade histórica”. Para Paul Ricoeur (2010a, p.139), a finalidade primeira da história é a dívida que temos para com os mortos, tanto que são os acontecimentos passados que revestem a “intencionalidade histórica” de um tom realista. O “documentário de memória”, ao reivindicar para si uma “referência por vestígios ao real passado”, assimila-se à narrativa histórica, é “quase história”, como procurei demonstrar em outro trabalho publicado anteriormente (TOMAIM, 2013).

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 103

cacos, os restos da história, motivado por não deixar nada se perder. O termo “lixo” pode parecer ofensivo em primeira instância, mas como nos ensina Gagnebin: “[...] não é somente aquilo que fede, apodrece, mas antes de mais nada é o que sobra, o de que não se precisa, o que pode ser jogado fora porque não possui plena existência independente. (2006, p.73).

O documentarista como “catador de lixo” é aquele que tudo quer guardar no “armazém da história”, não se interessa por recolher apenas as narrativas dos grandes feitos, dos grandes heróis, mas “[...] apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p.54). O “documentário de memória” satisfaz a sua “intencionalidade histórica” dando voz ao anônimo, ao esquecido, ou àquilo que não deixou nenhum rastro.

O filme *Nanking* (2007), de Bill Guttentag, é exemplo deste tipo de documentário do qual estamos falando. Conta a história do genocídio de milhares de chineses na cidade de Nanking, perpetrado pelo exército japonês em 1937. Na época em que o filme foi produzido restavam poucos sobreviventes, o diretor pode contar apenas com alguns testemunhos e de algumas filmagens do período, mas a linha dorsal do documentário é traçada com base nas cartas e outros documentos escritos por um grupo de estrangeiros ocidentais que criaram uma “zona de segurança” na cidade com o objetivo de proteger os refugiados dos bombardeios dos aviões japoneses. Em *Nanking* estes restos de texto (o lixo) ganham corpo e tom ao serem lidos por atores e atrizes hollywoodianos conhecidos do grande público e apresentados aos espectadores desde a primeira sequência do filme. O recurso é uma forma de driblar a ideia da escrita como uma verdade incontestável do passado. Já de início o espectador sabe que a voz *over* que ele ouve não é um testemunho, mas uma leitura, uma interpretação que o ator ou a atriz dá ao discurso da carta. É verdade que as leituras não deixaram de ser tocantes e emotivas em certos momentos do filme, mas todos sabem que se trata de uma fala encenada.

Reconhecer no documentarista um “catador de lixo” não é assumi-lo como um mero compilador. O compilador não tem autoridade própria, apenas reúne os textos dos outros. O documentário é uma obra autoral, por excelência. O ponto de vista do seu realizador ganha corpo conforme a narrativa documentária avança, sem o ponto de vista não podemos falar em identidade do documentário. O documentarista não procura imparcialidade, isenção, este exige da obra a sua autoridade.

Dos vestígios aos testemunhos

Se a fotografia foi eleita a “mídia” mais importante da recordação (ASS-MANN, 2011), devido ao seu caráter indexador que funciona como prova/testemunha da autenticidade da existência de um acontecimento passado, por sua vez, o cinema herdou da imagem fotográfica este caráter indexador. Não é em vão que o documentário caracterizou-se como uma narrativa baseada na organização indicial das imagens do passado (GAUTHIER, 2011, p.216). Falando dos restos, dos vestígios que o documentarista encarrega-se de reunir, coletar, temos que estes restos funcionam como conectores entre o tempo vivido e o tempo universal, refiguram o tempo histórico (RICOEUR, 2010a) da narrativa documentária. No “documentário de memória” não basta narrar, contar uma história, é preciso autenticar a narrativa. É uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado. O “documentário de memória” tem no recurso aos documentos, aos vestígios, a deixa para operar (no presente) uma reconstrução do passado. Reconstrução que deve ser lida não na chave do passado tomado como espetáculo, entretenimento, mas na chave de uma dívida do documentarista com o passado. A prática documentária não pode estar dissociada da consciência de que, a todo instante, o documentarista da memória está “[...] submetido *ao que, um dia foi*. Tem uma *dívida* para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente” (RICOEUR, 2010b, p. 237).

Por outro lado, a sacralização do objeto (a carta, a fotografia, o filme, etc) por parte do documentarista despreza as potencialidades do “efeito-signo” do vestígio, aquilo que nos projeta, nos prende ao passado, mesmo que seja em termos de recordação. Os materiais de arquivo são e devem ser manuseados, manipulados pelo diretor a fim de comporem um enunciado para a narrativa documentária. Mais do que silenciar os materiais de arquivo é preciso fazer com que eles falem, até mesmo porque a função do “catador de lixo” no “documentário de memória” não é apenas reunir os restos, mas dar-lhes um novo uso. Diante dos vestígios é preciso saber ler suas significâncias, “a ideia de sinal de uma passagem, e uma relação de causalidade, incluída na coisidade da marca” (RICOEUR, 2010b, p. 205).

Por mais que não tenha trabalhado diretamente com o que convencionalmente denominamos de materiais de arquivo no cinema (fotos, filmes, cartas, documentos etc), Mercedes Álvarez em seu primeiro longa-metragem, *O céu gira* (2004), nos dá uma lição a respeito do “efeito-signo” de passagem/marca dos vestígios. O documentário apresenta-nos um registro sincero do tempo que permanece, que dura por meio

dos vestígios e das poucas testemunhas que residem na localidade filmada, vivendo ambos a ameaça do esquecimento. A cineasta retorna a Aldealseñor, uma aldeia de Soria, na Espanha, onde ela nasceu, para registrar o imponderável: restam na aldeia apenas 14 habitantes. Mercedes Álvarez foi a última criança a nascer na aldeia há mais de 30 anos. Em *O céu gira*, busca acessar a memória da sua infância, mas o jogo é invertido. Álvarez transforma-se em testemunha do desaparecimento gradual que afeta a todos que ali nasceram, inclusive ela, pois, junto com a aldeia, desaparecerão os vestígios do passado, os rastros de sua infância. As filmagens contemplam a finitude do tempo, as transformações que este opera na vida daqueles aldeões e na aldeia: um antigo castelo vai dando lugar a um hotel, a paisagem bucólica dos campos é alterada com a instalação de moinhos de energia eólica.

No sentido contrário da maioria dos “documentários de memória”, *O céu gira* exerce sua vontade de memória sem o compromisso de recordar as lembranças de um tempo que não existe mais, seja as recordações dos aldeões ou da própria diretora a respeito do seu tempo de infância. O que interessa a Álvarez é revelar a força da ação do tempo presente sobre as coisas e os homens, de que tudo tem um fim, e, como não houve (e não há) uma memória coletiva sendo atualizada sobre o passado da aldeia e de seus habitantes, é inevitável que essa memória seja apagada. Nem mesmo aquilo que aparenta ter permanecido igual ao que era na época da infância da diretora resistirá ao tempo.

A imagem de uma paisagem em plano geral, que ao fundo revela a presença de um pequeno ulmeiro, é para a diretora uma “imagem-vestígio” que a liga ao seu passado na aldeia. Esta imagem tem um valor simbólico para Mercedes Álvarez. Por mais que os aldeões tenham lhe dito que aquele lugar permaneceu igual desde quando ela partiu, sua recordação do lugar não confirma tais impressões, entretanto, a imagem vale como “imagem-vestígio” porque se refere ao lugar onde está enterrado o seu pai. Em resumo, a imagem da paisagem e o ulmeiro lhe afeta, é uma imagem que estabiliza as suas recordações. Uma imagem afetiva que ela procura atualizar no filme, por isto utilizá-la de forma estática na segunda sequência do documentário. Álvarez sabe que somente de forma mecânica, artificial (como é particular a todas as “mídias de memória”) é possível parar a ação do tempo, fazer com que a paisagem permaneça idêntica ao que era antes. Metáfora de um passado intocável, já que nem mesmo na memória da cineasta a imagem da paisagem é a mesma.

Agora é necessário perceber o movimento que ocorreu na própria história do documentário, se os vestígios não ficaram em segundo plano, no mínimo deram lugar aos testemunhos. Em certa medida podemos dizer que o “documentário de me-

Já em *Shoah* o destaque fica por conta dos testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração, muitos enfrentam pela primeira vez o desafio da rememoração para a câmera de Lanzmann. Sem contar que, em alguns casos, os sobreviventes e o diretor retornam àqueles lugares de extermínio, que na época do filme estavam esquecidos, silenciados, abandonados. Lanzmann aposta na força do teor testemunhal, na oralidade que se inscreve na película como o último gesto do presente sobre as imagens do passado. É interessante notar que o silêncio das ruínas dos campos de concentração assemelha-se ao silêncio dos sobreviventes diante do desafio de narrar o inenarrável. O testemunho em *Shoah* é um ato que se faz necessário, um gesto de compromisso daquele que sobreviveu ao horror, à morte, para com a memória daqueles que morreram. Nesse caso, no “documentário de memória” testemunhar é atualizar o luto.

É preciso fazer a crítica de que se o interesse pelos testemunhos dos sobreviventes, das vítimas, aumentou, é porque o teor testemunhal reveste de “aura” as narrativas. O testemunho enquanto narrativa é uma redescoberta do sujeito em si no mundo. Por isto é preciso considerar que este testemunho é uma ação passada que se refaz no presente, mas que nem sempre temos domínio sobre ela. O que instaura uma ambigüidade para o “documentário de memória” enquanto narrativa que se

apóia em referências a vestígios do passado.

Pensar o lugar do testemunho no documentário nos leva a concordar com Seligmann-Silva, é preciso primeiramente superar a tendência de reduzirmos o testemunho ao seu paradigma visual, uma vez que este tende à espetacularização da dor, da morte. Para o autor o testemunho corresponde a uma tríade: visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar. Elementos que se complementam, mas que também se relacionam de modo conflituoso entre si, uma vez que “[o] testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.5). Portanto, o testemunho não pode ser interpretado como a matriz única para o “documentário de memória”, isto resultaria mais em um fetiche ao invés de explorarmos as potencialidades discursivas das narrativas da memória que se revestem de um teor testemunhal neste tipo de cinema. O “documentário de memória” não deve se servir do testemunho apenas como prova, evidência do ocorrido, mas como experiência do vivido (o passado) que se mantém atualizada na narrativa testemunhal.

Se o testemunho é narração, e toda narração pressupõe tempo/duração, temos que constantemente o documentarista da memória se vê em uma encruzilhada. Como respeitar a duração de um testemunho em um filme? O tempo fílmico do documentário é produto de um conjunto de fragmentos, dentre eles o testemunho que, por sua vez, possui o seu próprio tempo. Para Comolli (2008, p.60), em um documentário “filmar equivale a escutar”, que por ventura se apresenta como uma enorme diferença em relação aos dias de hoje, em que o ato de escutar o *outro* é quase inexistente. Esta qualidade do documentário diante do imperativo da “fala em ação” funciona para o autor como um instrumento revelador de discursos, de posturas, de gestos, de efeitos de corpo. A relação do documentarista com as testemunhas deve ser pensada sob a ótica de uma “erotização da relação de filmagem”, em que “a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada” (COMOLLI, 2008, p.60). Não basta colocar em cena os personagens sociais e ouvir o que eles têm a dizer sobre um determinado tema, é preciso encarar o desafio de fazer revelar a *mise-en-scène* deles, o que só é possível quando o documentário respeita a duração da narração dos testemunhos.

Isto nos remete a que Gagnebin se refere como a necessidade de uma ampliação do conceito de testemunha:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta.

Decretar a inconfiabilidade da recordação como pretende certos autores, por outro lado, não resulta em nada. Segundo Assmann, a deformação, a distorção não se trata de um defeito do ato de recordar, mas sim da marca do caráter reconstitutivo de toda recordação. A autora nos ensina que “Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 284). Parafraseando, cabe ao documentarista a consciência de que é a sua presença que ativa a recordação, o trabalho reconstitutivo da memória. É verdade que, em geral, as testemunhas se calam, não veem a necessidade de elaborar o trauma, até mesmo porque é doloroso. Por fim, só enfrentam o desafio da rememoração porque são motivadas pelo documentarista que as convencem da necessidade, quase impiedosa, de combater o esquecimento.

Enquanto “mídia de memória” a imagem tem uma relação ambígua com a memória. É do seu potencial afeccional incontrolável que deriva a interpretação da imagem como suporte privilegiado do inconsciente cultural, segundo Assmann. A respeito desta potência temos que “Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto” (ASSMANN, 2011, p.237). Diante de experiências traumáticas a imagem leva vantagem em relação à linguagem verbal, pois acessa regiões nem sempre alcançadas

2011, p.271). Ter o afeto como estabilizador das recordações, ensina a autora, não é assumir que devemos colocar a verdade subjetiva acima de um mundo experiencial objetivo e empiricamente assegurado. Mais do que nos interessar pelo *o que* as testemunhas recordam em um “documentário de memória” – saber se o que dizem é verdade ou não, já que não é passível de ser verificado –, devemos nos preocupar com o *como* recordam e, em termos estéticos, *como* esta recordação é atualizada na narrativa documentária. No “documentário de memória”, o silêncio, o choro, as mãos ou os pés inquietos, trêmulos, os detalhes ganham corpo fílmico, matéria, e registram a manifestação do sofrimento, uma lição para o espectador de que o trauma é uma presença latente.

Segundo Assmann (2011, p.283), o trauma é a impossibilidade da narração. Se por um lado ele encontra no corpo uma área de gravação, de “inscrição”, por outro, é por esta ser uma inscrição profunda que ela priva o sujeito de uma experiência do processamento lingüístico e interpretativo. Na contramão do trauma, surge o símbolo como estabilizador de recordações. “A recordação que ganha força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p.275). Neste sentido, cabe pensarmos que sentimentos como humilhação, ambição, surpresa, estranhamento e mistificação também são ingredientes para o jogo da recordação. Estes (res)sentimentos podem mover certas interpretações do passado “[...] em que percepções se cristalizam como experiências, experiências como recordações” (ASSMANN, 2011, p.275). Porém, o alerta da autora é no sentido de que não devemos subestimar a importância destas recordações reformuladas, pois a interpretação, a busca por dar um sentido à experiência traumática é uma contribuição fundamental da estabilização das recordações para o desenvolvimento das identidades. E disto o documentarista tira proveito.

A matéria-prima do “documentário de memória” são as histórias de vida de seus personagens, ou aquilo que os liga a certa imagem do passado. Portanto, a representação da memória não pode ser desprezada, uma vez que “[...] uma história de vida está baseada em recordações interpretativas que se fundem em uma forma memorável e narrável” (ASSMANN, 2011, p.276). As lembranças acessadas voluntariamente pelos sujeitos convidados a narrá-las são produtos simbólicos de um passado atualizado, re-significado pelo tempo. Antes de serem ou não uma verdade histórica, primeiro autenticam o ato de recordar e, por sua vez, o próprio ato da filmagem. Como símbolos estas recordações podem ser compartilhadas por um grupo, pois como nos alerta Joël Candau “[...] a memória coletiva segue as leis das memó-

rias individuais [...] se reúnem e se dividem, se encontram e se perdem, se separam e se confundem, se aproximam e se distanciam, múltiplas combinações que formam, assim, configurações memoriais mais ou menos estáveis, duráveis e homogêneas” (2014, p.49). O problema é quando nos deparamos nos documentários com memórias individuais homogêneas, ou homogeneizadas no sentido de terem sido reunidas para comporem uma imagem cristalizada do passado.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. A. [1949] *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- BENJAMIN, W. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197-221.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-29, 1993.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. vol. 01. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- _____. *Tempo e narrativa*. vol. 03. O tempo narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

ROCHLITZ, R. O *desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. "O local do testemunho". *Tempo e Argumento*, Florianópolis (SC), v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

TOMAIM, C. S. “O documentário e sua ‘intencionalidade histórica’”. *Doc On-line*, Revista Digital de Cinema Documentário, n. 15, p.11-31, dez. 2013. Disponível em < http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_cassio_tomaim.pdf>. Acesso em 09/09/2015.

WINTER, J. "A geração da memória: reflexões sobre o 'boom da memória' nos estudos contemporâneos de história". In. SELLIGMAN-SILVA, M. (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó, SC: Argos, 2006, p.67-90.

Referências audiovisuais

A COBRA Fumou. Vinicius Reis, Brasil, 2002.

EL CIELO Gira (O céu gira). Mercedes Álvarez, Espanha, 2004.

NANKING. Bill Guttentag e Dan Sturman, EUA, 2007.

NUIT et Brouillard (Noite e Neblina). Alain Resnais, França, 1955.

SHOAH. Claude Lanzmann, França, 1985.

submetido em: 26 fev. 2016 | aprovado em: 24 jun. 2016.